


Rachel Lourenço¹ 
Universidade de Brasília
rachellourenco@unb.br

O movimento armorial faz 50 anos²

Resumo:

O Movimento Armorial, a proposta artística idealizada por Ariano Suassuna, completou 50 anos em 2020. Suas premissas se baseiam na integração entre a arte popular e a arte erudita e entre diversas modalidades artísticas. O autor adota o folheto de cordel como símbolo do movimento, uma vez que integra xilogravura, literatura e música, além de ser uma manifestação artística típica do Nordeste brasileiro, cuja origem está na Península Ibérica medieval. Este artigo discute as principais características do Movimento Armorial, pelo olhar de dois de seus expoentes mais conhecidos: Ariano Suassuna e Antonio Nóbrega, que integrou o Quinteto Armorial por uma década.

Palavras-chave: Movimento Armorial, Ariano Suassuna, Antonio Nóbrega, literatura brasileira

Abstract:

The Armorial Movement Celebrates Its 50th Anniversary

The “Movimento Armorial” (Armorial Movement), an artistic proposal idealized by Ariano Suassuna, turned fifty in 2020. It is based on the integration of popular

¹ Professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – Instituto de Letras – UnB.

² A versão integral deste artigo é parte da tese *A Cosmografia de Quaderna na Ilumiara ou uma trajetória do verdadeiro imperador do Brasil na obra de Ariano Suassuna* (Lourenco, 2021). Orientação: Henryk Siewierski.

and erudite art, and between various artistic modalities. Suassuna adopts “folheto de cordel” (printed oral poetry) as a symbol of the movement, since it integrates woodcuts, literature and music, as well as being manifestation of art typical of the Brazilian Northeast, whose origin lies in the medieval Iberian Peninsula. This article discusses the main characteristics of the Armorial Movement from the point of view of two of its best-known members, Ariano Suassuna and Antonio Nóbrega, who was part of Quinteto Armorial for a decade.

Keywords: Armorial Movement, Ariano Suassuna, Antonio Nóbrega, Brazilian literature

O Movimento Armorial nasceu quando Ariano Suassuna assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no final da década de 1960. Nessa posição, Ariano conseguiu articular um diálogo com diversos artistas da época, tanto consagrados quanto novatos³. O movimento propõe a integração entre várias artes e entre cultura erudita e cultura popular: “sob a aparência do regional, o escritor logra captar as complexidades do universal” (Vassallo, 1993: 22). Na definição de Suassuna (1974: 7), a Arte Armorial Brasileira tem como traço comum a ligação com o “espírito mágico” dos folhetos de cordel, que abarcam, além do romanceiro popular do Nordeste, os cantares e a ilustração das capas.

O uso de “armorial” como adjetivo foi inaugurado pelo escritor. O vocábulo já existia na língua portuguesa para designar os livros em que se registravam os brasões da nobreza; ou seja, é um substantivo, do qual ele derivou um adjetivo que possibilitasse a associação de outros elementos, não tradicionalmente ligados à heráldica. Ariano explica os motivos dessa escolha:

Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Descobri que o nome “armorial” servia, ainda,

³ Entre esses artistas estavam Antonio José Madureira, Antonio Nóbrega, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa), Marcus Accioly e Raimundo Carrero (Santos, 2009).

para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (Suassuna, 1974: 9).

O Movimento Armorial alia a cultura popular à erudita por meio da pesquisa acerca da arte brasileira e suas fontes. Por exemplo, na música armorial, se usam tanto os instrumentos tradicionais clássicos, como o violino, quanto instrumentos populares como a rabeça, o marimbau, o pífano e a viola sertaneja. Segundo Didier (2000: 106), esses artistas, “através da mistura de elementos contrários, caminham na direção de inventariar para conservar”. O desafio é incorporar o erudito sem descaracterizar a base popular, o que os armorialistas procuram fazer ao manter apenas contribuições ibéricas e nordestinas. Nas palavras de Santos (2009: 270), a referência à obra popular “constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira”, pois “orienta a pesquisa e condiciona a criação”.

Esse movimento foi um dos mais bem-sucedidos a alçar a literatura de cordel a um patamar tão elevado; é um movimento que valoriza o romanceiro nordestino, como manifestação artística e como elemento de forte identificação com o povo, com o objetivo de revelar “o Brasil real”. Segundo Didier (2000: 36–37), “na concepção armorial, o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional. [...] O artista armorial está envolvido com a recriação dos elementos ibero/medieval/popular”. Herdeiros de uma tradição de criação-recriação artística, eles acreditam que “tradição não significa cópia ou repetição de produções artísticas consagradas e, sim, o ponto de partida da criação” (Ramalho, 2012: 29); num processo palimpséstico, tomam a arte popular como base e contribuem com a sua camada.

É importante ressaltar que estes não são artistas populares, mas artistas eruditos que recorrem àquelas fontes para inventariar e criar. Segundo Vassallo (1993: 25–26), o Movimento Armorial “rejeita globalizações e precursores e se limita aos autores vivos, que tematizam o espaço cultural do Nordeste rural do Sertão”; os armorialistas das

duas primeiras fases são originários de Pernambuco, Paraíba e Alagoas e passaram a infância no Sertão, no Agreste, ou até na Zona da Mata, “em contato estreito com a natureza e as tradições populares e rurais, cujas lembranças conservam mesmo vivendo em Recife”.

A produção artística de alguns armorialistas começou antes que o movimento ganhasse forma e nome. Eles se uniram em torno de ideias e valores comuns, mas não havia o compromisso de aderir a um movimento muito delineado, o que era intencional, para que a autonomia dos artistas fosse respeitada e mantida. Segundo Suassuna (1974: 7), todos os armorialistas concordavam que “a criação é mais importante do que a teoria” e que, portanto, eles tratavam mais “de criar do que de definir”. Isso não significa que não havia base teórica para o movimento, mas que, como o objetivo era manter a liberdade criativa, não se produziram muitos escritos. Por esse motivo, começam suas atividades em Recife sem manifestos, com duas exposições de artes plásticas (1970, 1971) e dois concertos, da Orquestra Armorial (1970) e do Quinteto Armorial (1971).

Segundo Vassallo (1993: 25), “a conceituação da armorialidade é precedida por um longo e fértil período, no qual Ariano produziu a maior parte da sua obra literária dramática, poética e de pesquisa. Até mesmo suas experiências narrativas já haviam sido iniciadas, embora permanecendo inéditas”. Ou seja, o movimento foi a realização de uma busca amadurecida por parte do autor. Seu papel de líder e organizador foi essencial, e a conjunção de dois fatores contribuiu para a realização do projeto naquele momento: a possibilidade de implementar ações, por meio do cargo que ocupava na UFPE; e a maturação das ideias sobre como realizar a integração entre arte erudita e popular, que se materializou na sua dramaturgia e na finalização do *Romance d’A Pedra do Reino*, iniciado em 1958 e publicado em 1971.

Muzart Fonseca Dos Santos (2009: 24) interpreta o Movimento Armorial como uma afirmação renovada da “nordestinidade” dos seus artistas, sem se tornarem “arautos de um regionalismo militante”. Santiago (1974: 140) reforça o argumento de que não se trata de regionalismo, devido ao papel essencial que o folheto de cordel desempenha no fazer artístico, de elemento catalisador responsável pela

originalidade da narrativa com relação aos predecessores e provedor de um elemento mágico, poético. Esse é o motivo pelo qual, para ele, “Suassuna dificilmente se enquadra dentro dos princípios estéticos do chamado romance regional nordestino [marcado] pela estética naturalista”, o que Antonio Nóbrega (2018) corrobora: “a arte armorial transfigura a realidade, não é uma arte de caráter realista ou naturalista, principalmente naturalista”. Dimitrov (2011: 185) acrescenta que Suassuna, diferentemente dos escritores regionalistas, retrata o lado alegre e divertido do Nordeste, apesar de não negligenciar os problemas: “A vida se impõe criando uma leveza até nas situações mais adversas”.

O Movimento Armorial se situa no Nordeste, “espaço geográfico, histórico e mítico”, cuja presença é elemento “fundamental da criação popular”. Suassuna nega qualquer parentesco com o surrealismo europeu (Santos, 2009: 19) e com o realismo mágico latino-americano. Didier (2000: 137) menciona que, para ele, não bastavam as ideias e os caminhos abertos nem pelos modernistas nem pelos regionalistas. Trata-se de um movimento artístico nordestino, sertanejo, cujos artistas alimentam o processo criativo uns dos outros, sem influências externas ou outros interlocutores diretos⁴. Ramalho (2012: 28) pontua que muitos desses artistas não migraram para o Sudeste do Brasil, decidindo residir nas capitais do Nordeste e, por esse motivo, “criaram uma relação orgânica, instintiva e apegada à terra, à região, ou seja, ao lugar onde se podem reconhecer a si mesmos e aos outros”, o que propicia um diálogo constante “com as vozes dissonantes sobre a própria identidade nordestina e brasileira”.

Em entrevista concedida para esta autora, Antonio Nóbrega (2018) nos dá o seu depoimento pessoal a respeito da participação

⁴ Contudo, não podemos negligenciar a influência do barroco na obra de Ariano, nem a de Federico García Lorca no início da sua carreira. Segundo Newton Júnior (2000: 131–132), quando era ainda estudante secundarista, Ariano tomou conhecimento e se deslumbrou com a poesia de Lorca: “um grande escritor erudito cuja fonte de inspiração transbordava de uma água cristalina e de veio popular, jorrada principalmente através do Romanceiro ibérico. [...] Suassuna percebe que poderia fazer, em relação ao sertão do Nordeste brasileiro, o que Lorca fazia em relação ao mundo rural da Espanha”.

no Movimento Armorial, mais precisamente no Quinteto Armorial, de 1970 a 1980. Nóbrega e Suassuna se conheceram quando o escritor, que procurava um violinista para integrar o quinteto que estava formando, foi assistir a uma apresentação do músico de uma obra de Bach, *Concerto para violino em mi maior*. Ele nos conta que “os ensaios do Quinteto eram realizados na casa de Ariano... aqueles azulejos hidráulicos no chão... pinturas, esculturas espalhadas... E ali nós ensaiávamos, Ariano sempre olhando, supervisionando”. Percebemos o papel de idealizador, líder e orientador que Suassuna desempenhou para o Quinteto Armorial: ele selecionava os músicos e acompanhava as composições e os ensaios.

Para um jovem artista, era o descortinar de uma experiência que oferecia conhecimentos muito diferentes daqueles que recebia como estudante de música erudita; o acesso a músicos mais experientes e às discussões a respeito daquele fazer artístico inovador mudou a sua trajetória profissional. A experiência no Quinteto Armorial durou 10 anos, Nóbrega deixou o grupo depois do último LP. Mudou-se para São Paulo e seguiu carreira solo na música, na dança popular e folclórica, e no teatro popular⁵. Para ele, o mais importante foi dar sentido ao mundo popular que abraçava e que antes lhe era completamente desconhecido: “Desde logo eu vi que o meu objetivo era recriar, adaptar, ressignificar”. Com essa experiência transformadora, Nóbrega se veste da roupagem de artista herdeiro da tradição de criação-recriação. Sua amizade com Suassuna se manteve⁶ e, ao longo da sua carreira, realizou vários trabalhos nos quais se podem identificar elementos armoriais⁷.

⁵ Antonio Nóbrega é referência para os estudiosos da cultura popular brasileira. Em São Paulo, fundou o Instituto Brincante (institutobrincante.org.br), em 1992, e a Cia Antonio Nóbrega de Dança, em 2012.

⁶ Ele visitava Ariano Suassuna todos os anos, quando o escritor inclusive lia para ele trechos manuscritos da obra que mais tarde seria intitulada *Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

⁷ Para Santos (2009: 280), Nóbrega “está completamente mergulhado na visão armorial de teatro completo, integrando os recursos dos espetáculos populares”.

Nóbrega afirma que a mistura da herança ibérica medieval com as contribuições negra e indígena tornam a cultura popular brasileira única: “o medieval que fazemos aqui é um medieval que se reaclimata dentro de uma pulsação negra. Essa chave para mim é que é muito importante”. É essa mistura que buscam os artistas armoriais na estetização de uma arte tipicamente nacional:

Porque você vê, por exemplo, uma dança portuguesa, os viras, as chulas... é sempre muito marcado, e a dinâmica de movimento não é muito extensa. No Brasil, esses passos, essas matrizes, entram numa outra conformação, e isso remodela a maneira de o corpo soletrar, ou traduzir, ou articular aqueles movimentos.

Outro conceito inovador criado por Ariano é o da “Heráldica popular brasileira”:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (Suassuna, 1974: 11).

A respeito da “heráldica popular brasileira”, Nóbrega nos esclarece que:

A presença medieval no sertão é maior do que em qualquer outro lugar [do Brasil]. E como essa região realmente era muito povoada desses emblemas, [...] Ariano imprimia o sentido de Armorial. O que ele colocava como pontes entre esses dois mundos é que, por exemplo, uma camisa de um time de futebol era tão heráldica, ou seja, era tão rica de símbolos, de emblemas, quanto um brasão de uma família coletado dentro de um livro de heráldica. Ou seja, as cores, as formas, o imaginário, flores, animais. Então ele associava isso a uma presença do espírito medieval na cultura nordestina. A própria capa dos folhetos, também, que às vezes demonstrava essa presença medieval através de animais estranhos, de desenhos fabulosos, míticos, mágicos.

Portanto, o elo entre os emblemas medievais ibéricos e os folhetos sertanejos nordestinos é a riqueza de cores e formas desses símbolos. A heráldica popular brasileira une o aristocrático e o popular na sua essência simbólica, no pertencimento a um imaginário que agrega significado mítico à representação, e é assim que a arte armorial consegue atingir a dimensão universal que pretende.

Nóbrega lembra que o “substrato popular brasileiro” foi formado por “estoques” negros e indígenas, além de “estoques” oriundos das classes subalternas da sociedade ibérica. Para ele, o termo “armorial” é “a palavra-emblema desse outro mundo cultural brasileiro, sem colocar em uma escala de primeiro ou segundo”, no qual “as posturas das figuras do candomblé, os cantos, os desenhos, podem ser representados também como figuras armoriais”, apesar de não fazerem parte do mundo medieval. Para Nóbrega:

Se você for estender iconograficamente o mundo armorial, por que não estarem presentes, por exemplo, os símbolos das entidades iorubanas? As figuras de Xangô... os desenhos... no corpo, por exemplo, a figura de Oxóssi. O espírito é o mesmo, ou seja, é uma estética que não é realista. É transfiguradora do real. Porque quando você vê, por exemplo, um emblema de uma família da nobreza ou uma camisa de futebol, ela não é uma pintura realista. Não é um homem jogando a bola para fazer um gol, não tem uma barra ali. Tem uma cobra. Se vale de símbolos.

Percebemos a abrangência e inovação do Movimento Armorial, ao promover a integração entre as “múltiplas representações simbólicas da identidade de uma nação” (Santos, 2009: 26) e realizar uma visão poética que une verso e prosa, imagem e música, procurando rearticular as formas e as expressões “que as Belas Artes nos ensinaram tão cuidadosamente a distinguir e separar” (Santos, 2007: 115).

Segundo Newton Júnior (2011), Suassuna nomeou a primeira fase do Movimento Armorial de “Experimental” – a partir do seu lançamento com o concerto da Orquestra Armorial em 1970 –, cuja “bandeira” eleita foi o folheto de cordel. Na segunda fase, a “Romançal” – cujo início foi marcado pela estreia da Orquestra Romançal no Teatro de Santa Isabel, em 1975 –, os armorialistas realizaram um

mergulho, já esboçado na primeira fase, na arte pré-histórica brasileira, com o estudo das pinturas e insculpturas encontradas nas itaquatiaras da Região Nordeste. Essa fase se encerra com a retirada de Suassuna da vida literária, após a publicação do artigo “Despedida”, no *Diário de Pernambuco*, em 1981. A terceira fase, denominada “Arraial”, em homenagem a Canudos, teve início com o lançamento do Projeto Cultural Pernambuco-Brasil, em 1995, quando Ariano era Secretário Estadual de Cultura, na gestão de Miguel Arraes. Nessa fase, evidencia-se a preocupação de ligar as manifestações armoriais à arte dos povos latino-americanos e de todo o chamado “Terceiro Mundo”.

No presente, o Movimento Armorial vive uma quarta fase, denominada “Ilumiara” por Newton Júnior. Aos 50 anos, há muito a comemorar e ainda a produzir. Desde a década de 1970, esse projeto artístico inovador tem expoentes consagrados, como Antonio Nóbrega (bailarino, cantor, ator), Gilvan Samico (gravurista) e Francisco Brenand (escultor), e conta com vários novos talentos, entre eles Manuel Dantas Suassuna (artista plástico), Ricardo Gouveia de Melo (designer gráfico) e Maria Paula Costa Rêgo (bailarina e coreógrafa).

Referências bibliográficas

- DIDIER, M. T., (2000), *Emblemas da sagração armorial. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970–1976)*, Editora da UFPE, Recife.
- DIMITROV, E. (2011), *O Brasil dos espertos. Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*, Alameda, São Paulo.
- MUZART FONSECA DOS SANTOS, I. (2007), “De pedras em pedras: o reino poético de Ariano Suassuna do Brasil para o mundo” em: Nogueira, M. A. L. (org.), *Ode a Ariano Suassuna*, Editora Universitária da UFPE, Recife, p. 111–132.
- MUZART FONSECA DOS SANTOS, I. (2009), *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Editora Unicamp, Campinas.
- NEWTON JÚNIOR, C. (2011), “As três fases do Movimento Armorial”, *Correio das Artes*, João Pessoa.

- NEWTON JÚNIOR, C. (2000), “O pasto iluminado” em: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, 10, p. 129–146.
- NÓBREGA, A. C. (2018 [2021]), Entrevista concedida para elaboração de tese de doutorado, em: Lourenço, R., *A Cosmografia de Quaderna na Ilumiara ou uma trajetória do verdadeiro imperador do Brasil na obra de Ariano Suassuna*, Tese (Doutorado em Literatura)-Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- RAMALHO, F. M. (2012), *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro: análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça “Farsa da boa preguiça”*, Dissertação (Mestrado em Literatura)-Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.
- SANTIAGO, S. (1974), “Comentários” em: “SUASSUNA, Ariano”, *Seleção em prosa e verso*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- SUASSUNA, A. (1974), *O movimento armorial*, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- VASSALLO, L. (1993), *O sertão medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.